

# A DANÇA COMO RITUAL: Um estudo antropológico sobre a dança clássica indiana\*

**\*\*Indiano, missionário do Verbo Divino, doutorando em Ciências da Religião na PUC de São Paulo.**

**Joachim Andrade\*\***

## **Resumo:**

*Bharata Natyam, a forma mais popular da dança clássica Indiana, tem recebido reconhecimento universal como uma das expressões mais sutis da cultura indiana. Sua conexão íntima com o templo, como arte ritualística que espelha sentimentos imperceptíveis das devadasis, dançarinas, reflete a tendência introspectiva da cultura hindu. Através de alguns dançarinos pioneiros e de uns poucos visionários dedicados no início do século XX, Bharata Natyam alcançou uma popularidade sem precedentes. Esta dança se realiza segundo os matizes mais delicados de uma peça, ou de um poema, por intermédio de um corpo, refletindo os princípios explicitados no tratado Natya Shastra. Nessa pesquisa esta dança é analisada numa perspectiva antropológica, do templo ao teatro, com as concessões que faz entre esses dois contextos. Para estes fins, na primeira parte dão-se as informações gerais sobre a dança indiana, referentes à sua origem, história e estilos clássicos diferentes. A segunda parte expõe análises da estrutura interna do repertório da Bharata Natyam. A parte final trata do modo de preservação e apropriação da dança por alguns de seus expoentes bem conhecidos bem como por dançarinos amadores da atualidade.*

## **Chaves:**

*Dança indiana, Ritual: Dança. Antropologia: dança, Índia: cultura.*

\*Esse artigo é um resumo da dissertação apresentada no programa de pós-graduação em Antropologia Social no nível do mestrado na UFPR.

Todo ser humano tem inato o desejo de expressão e comunicação. Outro desejo profundo é a vontade de usar o corpo

para alcançar a harmonia entre a ação física e as perambulações e sentir o poder puro do físico talvez seja mais profundo. Por muitos séculos, o ser humano tem procurado os meios projetando em tal tentativa um caminho para criar uma expressão adequada para realizar esses desejos. Através desse desejo, nasce a forma artística da dança, incorporando todos os ingredientes da beleza e do poder da graça e do pensamento, para transformá-la em um veículo que possa sentir e expressar os mistérios da criação. Assim, a dança parece tornar-se pretensamente um instrumento adequado para disciplinar o corpo dentro da moldura mítica do tempo e do espaço.

Dançar! Dançar! Dançar! Todos os povos dançam, numa linguagem corporal sem fronteiras, tanto no âmbito do sagrado quanto no âmbito social. O fenômeno da dança talvez seja tão antigo quanto a capacidade humana de caminhar sobre os dois pés. Mesmo no seio das culturas mais primitivas a dança aparece com todo o seu enigma e expressão. Parece falar coisas que a boca não pronuncia, mas que o *corpo* declara.

Dança-se para adorar, para recordar feitos memoráveis, para invocar chuvas e espíritos, para os ritos fúnebres, para trazer ofertas ao altar, para dar boas-vindas aos visitantes, para agradecer, para as uniões nupciais etc.

Percebe-se que a dança é concebida como meio para comunicar idéias e emoções, mas os símbolos desse modo de comunicação estavam ainda em processo de codificação, segundo padrões culturais diversos. As normas, valores e as técnicas envolvidas na busca de alimento talvez fossem transmitidas através da dança. A dança parecia ensinar os conceitos, coordenações, solucionar os problemas, o desenvolvimento das técnicas para a caça, a pesca, a agricultura ou a guerra. Dominação e submissão, hierarquias e outros *status* diferenciados eram elaborados e comunicados através de formas variadas de dança. Também podia servir como meio de afirmação da identidade étnica ou de grupo, outras vezes servia como fator de demarcação territorial.

A dança também é pedagógica: condução ativa do espírito por sendas nas quais o corpo clama por comunhão! As distâncias vão cedendo, os passos se direcionam até o outro(a), os olhares se cruzam e se percebem mutuamente. Essa forma de criar a comunhão entre os diversos estados de um ser, entre as pessoas, entre os espíritos e deuses, é realizada a partir de certa técnica que nós normalmente chamamos de ritos, que usam diversos símbolos significativos, verbais e não-verbais, para melhorar a qualidade da comunicação.<sup>1</sup>

Meu primeiro contato com a dança ocorreu há vinte anos na Índia, quando assisti uma apresentação de dança clássica

1 A. DANIELLOU, *Shiva e Dioniso, a religião de natureza e do Eros*. São Paulo, Martins Fontes, 1989. *A comunicação entre os diferentes estados de ser, entre os homens, os espíritos e os deuses, pode se dar somente através de técnicas especializadas denominadas ritos, que utilizam as falhas, os pontos de juntura invisíveis onde a comunicação entre diversos mundos é possível. Esses pontos são indicados por sinais, formas certas disposições de elementos a que chamar símbolos* (p. 159).

2 *Sari* é um tecido com 5 metros de comprimento, sem costura, com o qual as mulheres indianas envolvem o corpo formando uma espécie de vestido longo.

3 *Laksmi* e *Saraswati*, segundo a tradição indiana, são consideradas como deusas; a primeira, dos bens materiais, a segunda, da sabedoria.

indiana estilo Bharatha Natyam. O teatro estava lotado quando uma bailarina apareceu na semi-escuridão do palco. Sua presença imediatamente chamou a atenção do público. Adornada da cabeça aos pés com enfeites e jóias, vestida com um *sari*<sup>2</sup> vermelho-dourado, o cabelo longo enfeitado de jasmins, ela iria representar divindades femininas, as deusas *Lakshmi* e *Saraswati*,<sup>3</sup> que são objeto de devoção em toda a Índia. O espetáculo teve início com uma oferenda: com as mãos postas no peito ela se dirigiu ao altar, montado de um lado do palco; em seguida pegou pétalas de flores que se encontravam no altar, e espalhou-as sobre a imagem de *Shiva Nataraja*, o Senhor Dançarino. A dançarina iniciou a fazer movimentos corporais complexos acompanhados de gestos de mão, movimentos de pés e expressões faciais acompanhando os músicos que tocavam instrumentos de percussão. De vez em quando permanecia imóvel por alguns segundos, como as esculturas dos templos indianos. A história que era apresentada por aquela dança não me era familiar. Fiquei impressionado com a expressão facial e a agilidade corporal da dançarina, meios pelos quais ela transmitia tranquilidade e paz.

## ORIGEM DA DANÇA

A dança na Índia faz parte dos mitos, da literatura, da educação e da própria concepção de espiritualidade, carregando, portanto, uma riqueza de significados na história do povo indiano. Essa dança encontra sua origem nas sagradas escrituras. Posteriormente se dividiu em diversas formas devido as diferenças regionais, lingüísticas e culturais. Hoje em dia, a dança clássica indiana se divide em sete formas regionais de expressão: *Bharata Natyam*, *Odissi*, *Kuchipudi*, *Kathak*, *Kathakali*, *Manipuri* e *Mohini Atam*. Existem também uma infinidade de estilos menores, que se desenvolveram em diferentes regiões.

A tradição hindu acredita que a dança não foi criada pelo ser humano como resultado do florescimento de uma civilização antiga, mas foi o fruto de uma revelação divina que, conforme afirmam os *Vedas* (Sagradas escrituras da Índia). Segundo esta crença, *Brahma*, o criador, utilizou a dança como forma particular de revelação: *Quando o mundo se tornou cheio de ira e desejo, inveja e raiva, prazer e dor; Brahma, o Supremo, foi implorado pela população para que criasse uma diversão que pudesse ser vista e ouvida por todos, pois as sagradas escrituras não eram compreendidas pelas massas, porque eram muito ambíguas e complexas.*<sup>4</sup> Nesse momento, *Brahma*, a Fonte da Verdade, se retirou para uma profunda meditação, destilou a

4 Cf. M. SARABAI, *Understanding Bharata Natyam*. Ahmabad, The Darpana Academy of Performing Arts, 1981, p. 3.

essência dos Quatro Vedas e extraiu a excelência de seu instrumento: a palavra do *Rig Veda*; a música do *Sama Veda*; os gestos do *Yajur Veda* e o elemento estético do *Atharva Veda* e compilou-os em uma nova arte, a dança, que recebeu o nome de *Natya Veda* (o conhecimento da dança), e falou ao povo:

*Essa arte não se destina meramente ao prazer, mas exhibe 'Bhava' (emoção) para todos os três mundos. Eu criei essa arte seguindo os movimentos do universo, seja no trabalho ou na diversão, no lucro, na paz, na gargalhada, na guerra ou na matança, produzindo os frutos da verdade para aqueles que seguem a lei moral; uma restrição para os que quebram as regras e a disciplina aos que seguem a lei, para criar sabedoria nos ignorantes, aprendizagem nos que procuram (estudantes), encorajando os seres humanos à prática do esporte e à resistência aos derrubados pelo sofrimento, repletos de humores diferenciados e paixões variadas da alma, religados aos labores da humanidade, permitindo um excelente equilíbrio, diversão e o demais nos três mundos: o superior, o do meio e o inferior.*<sup>5</sup>

5 Idem, p. 5

Depois de ter criado o *Natya Veda*, *Brahma* o passou ao sábio *Bharata* a tarefa de popularizar este *Veda*. Obedecendo a *Brahma*, o sábio escreveu o *Natyashastra*, ou a Ciência de dramaturgia, um grande e compreensivo trabalho sobre a ciência e técnica do drama, da dança e da música indianas. Um dos estilos de dança, *Bharata Natyam*, pode ter também a origem de seu nome do sábio *Bharata*. O vocábulo *Bharata* pode ser interpretado como composto de três elementos, que *Bha* (*Bhava* — a expressão), *Ra* (*Raga*, — a melodia, escalas) e *Ta* (*Tala* — o ritmo). É da integração harmônica entre esses três elementos — expressão, melodia e ritmo — que surge a dança.

Os textos literários datados do Século V a. C. indicam a presença da dança e da música como forma de homenagem aos deuses. A dança clássica indiana é descrita em duas obras, *Natya Shastra*, de *Bharata Muni*, e *Abhinaya Darpana*, escrita por *Nandikeshwara*. Desde que essas obras foram escritas, a dança passou por muitas mudanças, assumindo características diferentes em cada região do país. Cada ramo da dança clássica especializou-se em um aspecto particular. Uma é muito rica em movimentos de pés (*Kathak*, do Norte), enquanto outra é forte em movimentos graciosos e líricos (*Manipuri*, do Nordeste). Já o estilo *Bharata Natyam* exige tanto a firmeza dos pés como movimentos corporais e os gestos de mão (*mudras*) e posturas esculpidas, etc. Apesar dessa diferença, nota-se que, com exceção de *Kathakali*, todas as danças têm sua origem e desenvolvimento dentro dos templos. Todas se baseiam no *Natya Shastra*, mas apenas a *Bharata Natyam* tem grande intimidade com a sua nomenclatura.

Ao mito indiano da origem da dança se contrapõe a noção histórica, secular, segundo a qual o desenvolvimento da dança obedece à seguinte lógica: das danças tribais surgiram as danças folclóricas que, posteriormente deram origem às danças clássicas tornando-se complexas e estilizadas principalmente como prática ritual religiosa.

Essa prática era preservada em inúmeros templos, onde se realizava aulas de dança. O templo servia manter a relação *guru shishya*, ou mestre-discípulo, que é uma das características do ensino do antigo Índia. O *sanctum sanctorum* de um templo não contém nenhuma escultura, mas as poses de dança são esculpidas nas paredes internas e externas e também nas colunas dos templos. Conseqüentemente, era natural para as pessoas comuns que fossem aos templos a fim de ver e admirar essas imagens, e também as demais atividades dramáticas e danças realizadas no templo. Era comum assistir e apresentações de dança dedicadas às deidades. Nos antigos templos, os quadrângulos de templo incluíram os teatros e também o espaço para o público sentar e assistir as apresentações.

Contemporaneamente apenas alguns templos conseguiram manter formas mais *tradicionais* de dança como a *Bharata Natyam*; outras se transformaram em danças folclóricas praticadas como expressão cultural. Dentre aquelas preservadas com função religiosa, o modelo dominante é o chamado sistema conhecido como sistema *Devadasi*, que significa literalmente *dançarinas que servem a Deus*.<sup>6</sup>

O desenvolvimento desse sistema está intimamente vinculado aos cultos diários realizados dentro do templos. O templo é uma construção, onde os devotos se reúnem para cultos ritualísticos. A prática religiosa no templo é construída ao redor de dois elementos: *mantra* e *yantra*, que são coordenados por um sacerdote brâmane como intermediário espiritual e árbitro, que serve à divindade e regula o acesso do devoto a esta. *Mantra* é a palavra sagrada recitada para se concentrar e criar um ambiente propício ao culto. *Yantra* são os desenhos geométricos sagrados que dão expressão aos mantras e também funcionam como estímulos visuais para a concentração durante o ritual.<sup>7</sup>

Era prática comum para consagrar meninas para o serviço interno dos templos. Aos nove anos de idade, algumas meninas de famílias das castas superiores eram selecionadas para o exercício de uma vida consagrada ao templo. Passavam por uma *cerimônia de casamento*<sup>8</sup> tendo sua função para servir e entreter os deuses através de sua arte. *O propósito era servir a Deus, confortá-lo, providenciar-lhe o entretenimento e humor, como uma esposa faria a seu marido*.<sup>9</sup> Posteriormente essa dança

6 O templo normalmente situado em tal lugar onde se encontram três elementos da natureza: água, rocha e verde. A água simbolicamente indica a peregrinação do devoto na sua busca de Deus; a rocha oferece a estabilidade e o verde, a vida. Os antigos templos são construídos através de grandes blocos de rochas e suas paredes contendo esculturas de diversas histórias de escrituras sagradas. Além disso possuem também os palcos, um pequeno no interior do templo, onde a dançarina do Senhor realiza seu culto particular à divindade; outro palco grande, que serve para realizar a dança ritualística para o povo durante grande festas do ano.

7 Sobre esse assunto pode-se obter mais informações no artigo de J. GUY, *Palavra Sagrada Imagem Sagrada: A arte do livro na Índia*. Em *Culturas do Índico*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, p. 151-160.

8 O casamento é realizada da seguinte forma: a moça é decorada com a vestimenta de casamento, a imagem da divindade com que ela iria casar é posta ao lado e o sacerdote realizava o ritual segundo as leis prescritas na tradição.

9 Cf. M. KHOKAR, *The Splendours of Indian Dance*. New Delhi, 1985, p. 26.

recebe uma estruturação complexa, sendo que essa arte limitada somente ao templo e realizada apenas pelas meninas escolhidas. Mais tarde o templo não conseguia manter esse sistema, que levou as dançarinas procurarem outros meios (prostituição) para se manterem e assim o sistema perde sua sacralidade.

Justamente nesse contexto a pesquisa situa-se na análise da dança numa perspectiva antropológica, fazendo a passagem do templo ao teatro. O templo perde seu lugar de controle e a dança se socializa, se abre para as pessoas comuns e assim percebe-se por um lado a profanação da dança e por outro sua universalização. Até então era limitada somente a um grupo de meninas separadas, de castas altas eram legitimadas para a transmissão e realização como ritual somente no templo, agora as pessoas de outras castas, outras religiões e outras nacionalidades recebem o acesso a essa arte. A pesquisa recebe dois focos: o primeiro, de que forma a dança consegue manter o elemento ritualístico e sagrado no teatro, um lugar considerado social e profano, nos tempos modernos. Nessa passagem do templo ao teatro quais os elementos antigos preservados e quais passaram pelas mudanças? Portanto a análise seria a dança como ritual no palco. O segundo foco envolve um estudo sobre as formas em que os dançarinos chegam ao palco. Portanto a análise abrange sobre o modo de transmissão e preservação da tradição e a socialização da dança Bharata Natyam.

## DANÇA COMO RITUAL

Como o ritual da dança sempre é sagrado, há uma necessidade de criar um espaço sagrado e ele (ritual) pode ser celebrado somente pelas pessoas legitimadas pela sociedade. O ritual sagrado aponta para um movimento de um estado para o outro, do profano para o sagrado. Para que haja esse movimento, é necessário que tenha uma estrutura adequada do repertório. Para uma compreensão disto, recorreremos a antropólogos tais como Durkheim, Victor Turner e Clifford Geertz, e à luz desses autores a dança enquanto ritual recebe sua análise.

Durkheim afirma que todos os tipos de crenças religiosas têm uma forma comum de classificação das coisas ideais ou reais, que os homens apresentam em dois gêneros opostos por meio do uso dos termos sagrado e profano. A origem desse modo de compreender o mundo resulta da organização social das tribos australianas, cuja divisão é dual. Os ritos, na concepção do Durkheim, têm a finalidade de promover a separação entre o profano e o sagrado, e a coisa sagrada é, por excelência, separada do profano mas não totalmente isolada deste. Embora viva no plano profano o homem se sente relativamente à

10 Cf. E. DURKHEIM, *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo, Paulinas, [1912] 1989, p. 72.

11 No caso do povo Ndembo, onde Victor Turner realizou suas pesquisas, os conflitos gerados pelas regras de casamento e residência. Também os conflitos surgem no nível da aldeia e da vizinhança.

12 Cf. V. TURNER, *Processo ritual: Estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 24.

13 Cf. C. GEERTZ, *Negara: O Estado teatro do Século XIX*. São Paulo, Difel, [1980] 1991, p. 157.

14 Cf. C. GEERTZ, *Negara*, op. cit., p. 26.

vontade com certas coisas sagradas. Mas, para que o homem possa se aproximar do sagrado, ele deve passar por certos ritos: [Há] *todo um conjunto de ritos [que] tem por objetivo efetivar esse estado de separação, prevenir as misturas e aproximações indevidas, impedir que um desses domínios invada o outro*.<sup>10</sup>

Victor Turner sugere que o rito é uma forma de expressão e elaboração dos conflitos sociais. Ele concebe a sociedade como um sistema estruturado, hierárquico, de posições político-jurídico-econômicas no qual homens e grupos se distinguem em termos de *status*. O conflito surge da disputa entre homens ou grupos por determinadas posições ou em decorrência do confronto entre certos princípios de organização social.<sup>11</sup> ... *multiplicidade de situações de conflito está relacionada com uma alta frequência de execuções de rituais*.<sup>12</sup>

Adotando os termos utilizados por Arnold Van Gennep (1960) no que se refere aos ritos de passagem estes pode ser caracterizados em três fases: separação, margem ou limen e reagregação, sendo que ... *ritos acompanham toda a mudança de lugar, de estado, posição social, de idade*.

Turner desenvolve o segundo modelo, *limen*, que desdobra-se em três fases: pré-liminar, liminar e pós-liminar. O simbolismo da liminaridade indica que a pessoa é separada dos atributos das posições sociais e da vida normal da sociedade e levada a um lugar de isolamento temporário, passar por experiência de estar *nem aqui nem lá* e depois dessa experiência retorna a sociedade com o *status* transformado, ou seja, não sendo a mesma pessoa anterior à experiência.

A análise recebe dimensão novas com Geertz, principalmente em sua obra, *Negara*, onde ele sugere a existência de uma identidade entre o plano político (profano) e o sagrado, que ele traduz da seguinte forma: *Os reis, aqui (...) não eram defensores da Fé, Vigários de Deus ou Mandatários do Céu; eles são a própria coisa — encarnações (...) do Sagrado enquanto tal*.<sup>13</sup>

Nesta obra, por meio da relação entre dois pólos: *Negara* e *Desa*, Geertz desenvolve a idéia do *centro exemplar*. *Negara* é portanto o Estado, a Capital, o Centro, o lugar perfeito. *Desa*, por sua vez, é a área governada, o campo, a periferia e a imperfeição. O autor afirma que a ordem política de Bali encontra sua afirmação no conceito de *centro exemplar*, construído na origem do tempo mítico, e que também é utilizado, com suas múltiplas simbologias e significados, pela dança indiana. Em Geertz, esse modelo de centro e periferia é aplicado para governar Bali, onde, na corte, são realizadas inúmeras cerimônias elaboradas para afirmar esse modelo. *A vida da corte é um reflexo da ordem sobrenatural — o mundo intemporal dos deuses indianos, a partir do qual os homens devem procurar padronizar suas vidas, proporcionalmente ao seu status*.<sup>14</sup>

Trata-se, portanto, da afirmação de uma ordem cósmica, simbolicamente representada por dois conjuntos: 1) na imagem do *Padmasana*, símbolo de origem índica, que representa o *centro exemplar* como o assento de lótus, o trono de Deus *Siwa*;<sup>15</sup> lugar, que por analogia, ocupa o rei, simbolizado pelo trono. Deste *centro* sagrado emanam as demais posições, representadas por *Lingga*, referente ao falo de *Siwa*, é o símbolo principal da realeza sagrada; e *Sekti*, a energia que ele infunde às suas expressões concretas especialmente à pessoa do governante; 2) *Buwana agung*, o reino do ser, e *buwana alit*, o reino do sensível: o mundo grande do que existe e o mundo pequeno do pensamento e do sentimento. Estes dois conjuntos de símbolos formavam o conteúdo daquilo que, em Bali, normalmente e de forma demasiado descontraída, se chama realeza sagrada. A mensagem do *negara* transmitida na sua forma ritual, não pode ser descrita como mera afirmação, por si só correta, de que o rei era uma espécie de deus corpóreo.

*Padmasana*, *Linga*, *Sekti*, o primeiro conjunto de símbolos agregados da cerimônia da corte, fornece a imagem do que, nesse cerimonial deverá ser representado, *buwana agung/ buwana alit*; o segundo conjunto de tais símbolos ou figuras fornece aquilo em que consiste essa criação de imagens.

*Buwana agung e buwana alit* — mundo grande e mundo pequeno ou macrocosmo e microcosmo. A concepção balinesa é, de fato, que a experiência sensível reproduz, ou pode fazer reproduzir através do ritual, a estrutura geral da realidade. Ao fazê-lo, sustenta essa estrutura.

A fusão simbólica de *buwana agung e buwana alit* resume todas as cerimônias reais, as formas culturais que o *negara* celebra em rituais e institucionais que ele assume na sociedade, são as mesmas. Todos são representados através dos ritos de Estado. É uma magnificência de edificar um padrão irrefutável de analogia política. *Siwa* está para deuses, como os deuses para os reis, como reis para os nobres, os nobres para os *perbekeles* (uma classe que se encontra entre os nobres e povo comum) e os *perbekeles* para o povo. Assim mundo *de cima*, que era imaginário, espelha o *de baixo* através dos rituais. *Siwa*, rodeado pelas pequenas deidades ao redor de si, representado *em baixo* pelo rei que estava rodeado pelos governantes e eles, por sua vez, pelo povo. Assim o centro exemplar se produz em diferentes planos, servindo o maior ou a periferia dependendo do centro, simbolizando o *padrão do status decrescente*.

Essa estrutura significativa dos rituais é constante, variando, às vezes detalhes simbólicos. Segundo essa estrutura, o mundo pequeno do vivido e o mundo grande do experimentável estão conjugados em duas direções: para o interior na direção

15 C. Geertz utiliza a forma balinesa, *Siwa* para escrever *Shiva*, a forma indiana.

do *lingga* do lótus; para o exterior do Estado para a sociedade. Conjugados estes dois movimentos constroem a imagem do poder como emanção, tanto no plano do sagrado como no plano político. *Siwa* a forma exemplar se expressa por meio do rei como ativação; o povo vê o rei como forma exemplar e o Estado como a sua ativação; o Estado é concebido como forma exemplar e a sociedade como sua ativação; a sociedade é concebida como forma exemplar e o sujeito como sua ativação.

Como podemos ver, os autores analisados tratam de grupos relativamente fechados e realidades específicas, nos quais a dramatização ritual se apresenta como forma de resolver conflitos, busca a coesão ou a cura de doenças. Esses rituais apresentam uma influência mútua, onde os elementos cotidianos constroem a performance e, por sua vez, a performance ordena a vida social.

No caso da dança *Bharata Natyam*, como o ritual não visa promover a solução de problemas individuais ou sociais, não existem essas influências mútuas. Nela encontra-se somente o modelo mítico, onde são elaborados apenas relatos que são as afirmações de que o mundo vivido, real, é um espelhamento do mundo mítico. A dança, sendo sagrada e realizada como uma forma de oração e de meditação, aponta para a vivência desse patrimônio mítico, possibilitando uma fusão entre os mundos mítico e real através do ritual performático.

A dança é considerada uma performance ritualística e nela encontram-se todos os elementos básicos do ritual: a criação do espaço sagrado, (Durkheim) elemento da separação (Turner), o relato mítico, o uso da linguagem gestual como forma de criação da realidade, etc., elementos destacados na análise antropológica. Para a análise da dança *Bharata Natyam* utilizamos o modelo sugerido por Geertz, em *Negara*, para descrever seu repertório estrutural, onde os ritos realizam uma síntese do mundo imaginado e do mundo vivido, a partir da noção de *centro exemplar* e periferia.

Diversos mitos, especialmente os cosmogônicos, constituem o tema principal do repertório da dança *Bharata Natyam*. Os mitos da criação, da preservação e da destruição, representados no hinduísmo por uma tríade de personagens — Brahma, Vishnu e Shiva — constituem o objeto central da representação coreográfica. Outros mitos retirados das sagradas escrituras também são encenados, sendo os temas do amor, devoção, fidelidade e bondade o objeto central representação.

Shiva é a figura central da dança *Bharata Natyam*, que encontra sua origem mitológica na imagem de Shiva *Nataraja*. Shiva, o *Senhor da Dança*, *Nataraja*, aquele que dança a criação do mundo. Essa dança tem como tema principal a constru-

ção do *centro* — Shiva, origem do mundo e de suas emanções, o mundo por ele criado, a *periferia*. Coreograficamente, o dançarino realiza esse objetivo espiritual por meio de dois movimentos: a representação dos temas míticos de criação, preservação e destruição, que simbolizam as deidades Brahma, Vishnu e Shiva leva o dançarino a recriar a experiência do *centro* de Shiva, enquanto os temas de amor e de devoção levam-no a recriar a experiência de si mesmo, ou seja, da periferia.

A relação entre *centro* e *periferia* é construída, nesse caso, por meio do movimento. O centro se apresenta como modelo, como símbolo de perfeição, visto como *two-fold motion*, um desdobramento do ir e do vir. Nisso se denota a cosmovisão do hinduísmo onde o *Todo* se desintegra em *Muitos*, que por sua vez desejam a unificação com o *Todo*. Na cosmologia do hinduísmo a matéria, a vida e o pensamento são concebidos como relações energéticas, sendo que o ritmo e o movimento exercem atração mútua. Segundo essa concepção, o princípio que dá origem ao mundo e às diversas formas de ser é um princípio harmônico e rítmico, simbolizado pelo ritmo dos tambores e pelos movimentos da dança. *Shiva*, na qualidade de princípio criador, não profere o mundo, dança-o. Ou seja, através de sua dança a criação é organizada e ordenada.

Para que o ritual seja realizada numa forma adequada, são necessários os acessórios da dança *Bharata Natyam*, e podem ser divididos em quatro grupos:

1. Cenário, que determina a ambientação do bailarino, onde ele se encontra.
2. Figurinos, que são *sari* e *kachcha* com as cores devidamente escolhidas (*sari* vestido para as mulheres e *kachcha* para os homens).
3. Adereços, que são os ornamentos complementares do figurino e que variam conforme a temática apresentada.
4. Maquiagens e pinturas corporais que sofrem variações conforme a temática da dança, a religião e a preferência do bailarino.

Limite-me somente a ilustração do cenário do palco, pois ele é transformado como lugar sagrado para realizar a performance ritualística. O lado direito do palco é destinado à organização de um pequeno altar dedicado a *Shiva* e *Ganesh*, que é decorado com flores, frutas e incenso. Uma lâmpada indiana com óleo já fica acesa desde antes da entrada do público. Um prato com pétalas de flores, uma lamparina e incensos estão a disposição do bailarino para a oração preparatória. O fundo do palco é coberto com panos de cor escura que muitas vezes recebe adereços de flores ou desenhos estilizados que simbolizam a temática da dança. Em cada lateral do palco, na parte frontal,

são colocadas duas bananeiras. Em toda a extensão superior do palco, em frente à bandeira de refletores coloca-se uma linha de folhas de mangueiras, às vezes com seus frutos.

O primeiro elemento de preparação é o isolamento do bailarino pelo menos duas horas antes de sua entrada ao palco. No camarim, em estado de concentração é realizada a preparação da maquiagem, da vestimenta e dos figurinos. Em seguida dirige-se ao palco onde inicia as oferendas de flores para as imagens de *Shiva* e *Ganesh* com três movimentos circulares. Em seguida, pede a bênção dos pais, mestres dos músicos, fazendo uma prostração aos pés dos mestres.

Então o bailarino começa a oração chamada *Namaskar* enquanto o público termina sua acomodação na platéia. Após o *Namaskar*, inicia-se uma pequena execução musical de caráter invocatória, direcionada à divindade protetora, onde o dançarino pede à esta divindade sua bênção para a performance, para o público e para si mesmo. O momento dessa invocação é chamado *Pushpanjali*, onde o dançarino joga as pétalas de flores em forma de círculo para o centro do palco, ato que também serve para demarcar o espaço sagrado onde a dança irá se desenvolver.

A apresentação do repertório segue uma estrutura, como existe a estrutura nos ritos sejam mágicos ou religiosos, analisados por alguns antropólogos como Malinowski e Tambiah. Esses autores sugerem que os ritos sejam mágicos os religiosos apontam aos três segmentos: início, o meio e o fim. A dança porém, tem uma estrutura mais complexa, que compreende sete etapas, que são *Alaripu*, *Jatiswaram*, *Shabdam*, *Varnam*, *Padam*, *Tillana* e *Mangalam*.

As primeiras duas danças constróem progressivamente os movimentos abstratos ao ritmo cantado pelo mestre. É basicamente um aquecimento do corpo e preparar um ambiente propício da *Bharata Natyam*. As outras quatro introduzem os elementos interpretativos da dança, contendo as expressões mitológicas ou religiosas. Elas exigem a técnica da dança pura, clareza na expressão facial e habilidade no ritmo. A última serve como conclusão do espetáculo, louvando e agradecendo a Deus pelo sucesso da performance.

### MODO DE PRESERVAÇÃO E TRANSMISSÃO: PESQUISA

A segunda parte da análise concentra sobre o modo preservação e transmissão da dança *Bharata Natyam*. Nos tempos antigos através do sistema *devadasi* nos templos essa arte da dança foi preservada. Por causa de falta de recursos, os templos não conseguiram manter as *devadasis* que por sua vez procuraram outros meios para se manter. Assim a arte entrou

no mundo secular. Hoje, na Índia, a dança é divulgada por famílias tradicionais e também por escolas de dança, centros culturais e teatros.

O estudo sobre a preservação e transmissão da dança foi realizado em duas realidades: Índia e Brasil.

O grupo pesquisado compreende de bailarinos inseridos de modos diversos no universo da dança, alguns conhecidos nacional e internacionalmente, outros simplesmente professores em academias de dança. A pesquisa limitou-se às grandes cidades do sul da Índia principalmente Bangalore, Chennai, Mangalore e Mumbai. Ao todo 12 profissionais de dança foram entrevistados pessoalmente e outros 30 indiretamente (e-mail, cartas, etc), a grande maioria deles era hindus, mas também havia um número elevado de outras religiões. Entre os bailarinos entrevistados apenas três eram homens e o grupo das mulheres é heterogêneo, algumas solteiras e outras casadas embora tendo uma idade que varia de 22 a 43 anos.

Normalmente na Índia, os alunos procuram as academias com apóio de seus pais entre os 8 e 12 anos de idade. Existem dois tipos de centros: centros abertos, onde os alunos vão para aprender na hora determinada, aproximadamente duas vezes por semana, e voltam para a casa depois das aulas; e centros fechados, onde os alunos permanecem no centro e se dedicam somente às aulas de dança além de fazer os trabalhos internos da casa. No último caso, a idade dos alunos deveria ser de mais de 18 anos. A duração normal de aprendizagem é de seis a sete anos. Todas as academias de dança mantêm esse período. Muitas vezes os alunos desistem no meio do caminho, pois é cansativo fazer aparentemente os mesmos passos. Cada aula inicia-se com os passos aprendidos na primeira aula. Cada aula terá um passo acrescentado. Assim a aprendizagem se torna muito lenta.

Os mestres não estão a favor de diminuir os anos de aprendizagem, pois eles dizem que *esta tradição tem uma história de 2000 anos, portanto, leva mais tempo para aprender. Ninguém consegue acumular a sabedoria milenar em dois meses.* Segundo uma professora de dança: *você tem que construir algo internamente*, por isso existe uma estrutura do ensino. Os alunos são ensinados a moldar o seu corpo e ao mesmo tempo ensinados sobre os valores espirituais com as histórias tiradas de sagradas escrituras. *É uma forma de aprender e disciplinar os pensamentos.* Esse é o modelo hoje praticado na aprendizagem da dança.

Nos últimos anos de treino os alunos aprendem o repertório completo da dança clássica. Quando o aluno está pronto para uma apresentação solo, os seus pais recebem a licença do mestre para providenciar a estréia no palco. Tal estréia é chamada como *Ranga Pravesha* é o evento mais importante na

vida do bailarino. *Ranga* quer dizer o palco. *Pravesha* quer dizer a entrada. A entrada também é conhecida como *Aranguetram*, na língua Tamil, uma das línguas do sul da Índia, significa, entrar no palco.

Para compreender melhor o universo dos bailarinos, propusemos uma classificação geral, que se encontra em seguinte forma: *os pioneiros, os emergentes, os intrusos e os estrangeiros*.

Os quatro bailarinos escolhidos em pesquisa bibliográfica são os *pioneiros*, isto é, os mais antigos, que são: Meenakshisundaram Pillai, Balasaraswati, Rukmini Devi e Ram Gopal.

Os cinco bailarinos hindus entrevistados pessoalmente são os *emergentes*, aqueles que estão buscando um lugar de destaque no campo da dança, que são: Veena Nair, Sandha Kiran, Dhanya Nair, Kalyani Kathu e Mrs. Nair.

Os pioneiros e os emergentes se encontram no universo dos bailarinos hindus.

Os cinco bailarinos não hindus, indianos são os *intrusos*, aqueles que entraram no mundo da dança, oriundos de fora do hinduísmo, que são: Francis Braboza, Jane Rodricks, Anthony Raj, Nelson Vas e Irmã Savita.

As duas brasileiras são as *estrangeiras*, aquelas que vindas de outra cultura assumem a dança em suas experiências pessoais e profissionais, que são: Silvana Duarte e Patrícia Romano. Esses últimos se encontram na classificação dos não-hindus.

Os bailarinos hindus, que em sua maioria pertencem às castas superiores, se dedicam ao exercício da dança clássica indiana, *Bharata Natyam*, como forma de preservação de uma tradição associada à sua condição social. Ou seja, eles se vêem como herdeiros e continuadores de uma tradição que remonta às *devadasis*, que também eram hindus provenientes de castas altas. A biografia de bailarinos hindus, *os pioneiros*, permite perceber o modo como essa tradição foi preservada. Todos os pioneiros nascidos entre 1869 — 1920, parecem ser uma referência aos que vieram depois. Alguns deles remetem o exercício de atividade a uma *tradição de família*, ou seja, recorrem às suas genealogias para indicar a presença de bailarinos na família como *tradição* que se passa de geração a geração.

As biografias de Meenakshisundaram Pillai e Balasaraswati, pertenciam a famílias de tradição secular no exercício da dança ou da música. Há indícios de que em suas famílias havia *devadasis*, além de outros dançarinos que os antecederam. É o que indicam suas genealogias.

Para estabelecer a preservação da tradição da dança através da genealogia é necessário saber que na região sul da Índia (região onde a pesquisa foi realizada) encontram-se muitos templos grandes e pequenos, nos quais praticava-se a dança

templária, das *devadasis*. Também existiam pequenos reinados, posso dizer cada aldeia ou cada grupo de aldeias, constituindo o *distrito*, tinha o seu rei que apoiava essa prática das *devadasis*. Assim a arte se desenvolveu na corte dos reis através desses artistas que continuaram como uma tradição da família. No domínio Inglês, na Índia, os reinados foram amalgamados para uma administração coletiva, mas as famílias continuaram sua tradição independentemente. Justamente nessa época que surgiram os quatro *pioneiros* acima mencionados. Os dois entre eles, Meenakshisundaram Pillai e Balasaraswati conseguem comprovar através da genealogia sua permanência em reinados recebendo o apoio dos reis.

Outros dois dançarinos *pioneiros*, Rukmini Devi e Ram Gopal pertencem a casta alta mas não se encontram na tradição *hereditária* da dança. Eles conseguiram se firmar no universo do meio por indicação de um mestre, é uma nova forma de inserção no contexto da dança clássica indiana.

Os bailarinos *emergentes* que são cinco hindus mulheres de castas diferentes se encontram numa situação social e em época muito diferente. Todos deles nasceram na segunda metade do século XX, e não tiveram o contato direto com os quatro *pioneiros*. Vinculados aos mestres, academias e centros culturais, buscam seu lugar no universo da dança no meio de competição violenta. Através das entrevistas, percebeu-se que todos eles têm respeito pelos *pioneiros*, pelo fato da contribuição que esses últimos fizeram no universo da dança principalmente por sua passagem das famílias tradicionais para todas as classes.

Comparando as biografias dos *pioneiros* e *emergentes* encontra-se uma diferença devido à época em que eles surgiram. Os primeiros estavam na auge de sua carreira entre 1930 e 1960, onde a dança era uma atividade predominantemente de uma casta específica. Sendo que essa profissão fazia parte da tradição da família; tiveram um tempo amplo para se concentrar em inovações. Eles se preocuparam em como voltar às fontes da tradição e resgatar os elementos originários. Eles não tinham outros empregos a não ser a dança. Enquanto que os *emergentes*, se encontram numa época diferente, onde existem milhares de dançarinos buscando seu lugar como profissionais. Alguns entram pelo talento e esforço próprio, outros pela indicação de alguém, ainda outros com o apoio familiar. Os *pioneiros* eram oriundos de famílias pertencentes às castas altas e ricas e os emergentes são oriundos de castas diferentes.

Os *intrusos*, a maioria deles são católicos começaram a aprender a dança *Bharata Natyam* depois do concílio Vaticano II (1962-1965) quando se verificou uma abertura maior da Igreja católica diante de *outras* culturas. Essa *abertura* se expressa

pela incorporação de símbolos locais e/ou populares na Liturgia. Na Índia, existem diversas formas de manifestação cultural, como a dança folclórica, a música e a dança clássica que receberam o apoio das autoridades eclesiais. Principalmente no sul da Índia, os católicos passaram a frequentar academias de dança sendo a maioria destes formada por seminaristas ou freiras. São representantes desse grupo, na amostra desta pesquisa, Francis Peter Barboza, Jane Rodricks, Pe. Nelson, Irmã Savita e Anthony Raj. Eles no entanto se diferenciam quanto à região de origem; alguns provêm da sudoeste de Índia, outros do sudeste.

Para que se possa elaborar algo sobre a vida desses bailarinos é necessário contextualizar um pouco a presença do cristianismo na Índia. O Cristianismo se estabeleceu na Índia em três períodos diferentes. O primeiro período foi o de São Tomé, acredita-se que ele, apóstolo e discípulo de Jesus, passou pela região de Kerala, na década de 50 do primeiro século da era cristã. Segundo a tradição indiana, ele converteu nessa região um número relativamente grande de hindus para o cristianismo.<sup>16</sup> Entretanto, existem evidências históricas da presença da comunidade cristã no século III depois de Cristo, em Kerala.

O segundo momento de difusão do cristianismo foi marcado pela chegada e instalação dos portugueses na região a partir de expedição de Vasco da Gama, em 1498. Também nesse caso o principal alvo do cristianismo foi a costa ocidental do estado de Kerala até Mumbai e também a região sudeste, o estado de Tamil Nadu, em que Goa era a sua capital.

Por fim, nos séculos XIX e XX, deu-se uma terceira *investida* do catolicismo na Índia com a instalação de europeus na região norte e nordeste. Esse contato foi realizado junto às tribos e também entre as castas inferiores e párias (excluídos).

Entre os *intrusos*, alguns são religiosos como Barboza, Nelson e Savita e outros são leigos; portanto, encontra-se a diferença no modo de atuação. Os religiosos, com apoio de suas Ordens, não se preocuparam em fazer carreiras, pois recebiam muitos convites nos círculos católicos. Pertencendo a uma ordem religiosa não dependiam de recursos financeiros, com isso podiam dedicar seu tempo às inovações de coreografias e balés. Encontram-se vários balés produzidos por Barboza, com temas católicos.<sup>17</sup> Por sua vez Irmã Savita e Pe. Nelson também realizaram uma coreografia de balé tendo como tema *A Mulher Samaritana*.<sup>18</sup>

Por outro lado, os leigos têm dificuldade de produzir suas coreografias sem recursos financeiros, pois eles não contam com o apoio da Igreja. A trajetória deles é marcada pela luta solitária. Enquanto Jane Rodricks conseguiu vencer os obstáculos criando sua própria academia, o Anthony Raj diante das decepções

16 Muitos teólogos duvidam dessa visita de Tomé à Índia. Mas todos confirmam a existência de uma comunidade cristã desde século III nessa região. Alguns confirmam essa presença cristã devido à relação comercial entre o estado de Kerala com Síria. O cristãos de Síria evangelizaram essa região em torno de Séculos II e III. O que pode ser atestado pelo rito católico conhecido como *Síro-malabárico* (Síro da Síria, e Malabárico pelo fato de a região do estado de Kerala pertencer à costa do Malabar na Índia.

17 Algumas apresentações solo de Barboza são: *Something Beautiful for God*; *Nrityanjali*; *Kristu Bhagavatam* e *In the Name of All Gods*. Também existem algumas produções de slides como: *Prem Avatar*; *The Story of Man*; *Our Father*; *The Annunciation* e *Woman at the Well*.

18 A vídeo de Irmã Savita elabora sua coreografia de mulher samaritana da Bíblia.

e discriminações abandonou a carreira. Enquanto os religiosos famosos se orgulham de receber um cachê alto por suas apresentações;<sup>19</sup> os leigos amargam suas decepções, tentando buscar a fama e seu lugar ap sol.<sup>20</sup> Como diz Anthony Raj: *Somente com a dança você não consegue sobreviver. Para ser famoso você tem que ter o apoio de alguém se não, você não chega lá.*

A abertura da dança *Bharata Natyam* não se limitou somente aos indianos, mas também estendeu-se aos estrangeiros. Essa passagem aconteceu com os bailarinos indianos realizando suas apresentações no exterior e também abrindo suas academias de dança fora da Índia. Os países onde se encontram mais academias de dança são os EUA e a Alemanha. No Brasil, também existem as academias de dança, pelo menos duas localizadas em São Paulo, uma é de dança *Odissi*, dirigida pela dançarina Silvana Duarte e a outra é de *Bharata Natyam* chamada *Natya Kalamandalam*, dirigida por Patrícia Romano.

Silvana Duarte, que era bailarina do balé clássico, teve seu encontro com a dança indiana em sua viagem de busca espiritual na Índia. Optou por conhecer o mestre Sai Baba na Índia, e lá, em seu *ashram*, houve uma apresentação da dança estilo *Kuchipudi* que a marcou profundamente. Mas através das pesquisas optou por aprender o estilo *Odissi*, permanecendo alguns meses no centro fechado, chamado *Nrityagram*, que se localiza na cidade de Bangalore, recebendo o treinamento sob orientação de Protima Bedi, bailarina profissional e fundadora do centro.

Aqui no Brasil, além de administrar as aulas, Duarte também faz apresentações públicas. Ela recebe convites para dançar nas festas, festivais, reuniões importantes e nos centros culturais e se dedica à dança totalmente tendo um treinamento no mínimo de três horas diária.

A estrutura da performance de Duarte é diferente pois não faz todo o repertório que totaliza sete danças. É de opinião que hoje o público é impaciente, tudo tem que ser rápido, diante disso ela faz apenas cinco danças do repertório. Na primeira parte, ela faz uma pequena palestra sobre a dança: como ela se compõe, a sua estrutura, *mudrás* e depois, no intervalo, ela passa um pequeno vídeo sobre o estado de Orissa, na Índia, donde essa dança provém. Ela ainda mantém seu repertório de performance para as músicas clássicas indianas. Nunca pensou em fazer uma passagem de incluir os elementos ocidentais.

Patrícia Romano, por sua vez, também formada em balé clássico e moderno, teve seu contato com a dança indiana em 1995, quando uma dançarina indiana, Sumathi Kalamandalam, veio ao Brasil e administrou algumas aulas de dança *Bharata Natyam* por três meses. Romano participou dessas aulas. Apaixonada pela dança deixou seus três filhos e foi com Sumathi para a Índia, ficando na casa dela para aprender.

19 Encontrei um trecho escrito no currículo de um artista famoso: *being one of the senior and top artiste in the field of classical dance I have been paid high remuneration for my performances and Choreography. For example for the Choreography and performance of a new Ballet for the Congregation of the Sisters of the Holy Spirit in India I was given 25.000,000 rupees (US\$ 12,000 dólares). Normal remuneration in India for such a production will be around 75,000 rupees (US\$ 1,500 dólares). For my solo dances I have been paid round about 25,000 rupees (500 dólares). However, an ordinary artiste gets around 8 to 10 thousand rupees (US\$ 200 dólares).*

20 No caso de Anthony Raj é um pouco diferente. Ele recebeu para uma apresentação somente 2.000 rúpias (em torno de 40 dólares). Mas quando ele dançou no filme fazendo uma fusão entre a música clássica e ocidental, ele recebeu 6.000 (120 dólares) rúpias.

Na Índia, Romano incorporou o espírito da tradição indiana de guru *Shishya* ou relação mestre-discípulo ao longo de sua permanência lá e morando na casa de sua mestra aprofundando mais os seus conhecimentos.

No Brasil, ela administra sua própria academia de dança, chamada *Natyalaya*, onde tem em torno de 30 alunos, cujas idades variam de 2 a 60 anos. Ela também recebe convites de diversos centros culturais, do consulado indiano em São Paulo e da comunidade indiana. Ela também aceita os convites para apresentar nas celebrações de festas nos restaurantes. Assim percebemos que com Romano, a passagem do templo ao teatro é reforçada, quando ela acolhe novos lugares tais como restaurantes para sua performance. Todos os dançarinos clássicos se limitam aos lugares propícios onde se encontra o elemento sagrado, enquanto Romano concebe que todos os lugares são sagrados. Ela diz: *a sacralidade está na atitude e na intenção do dançarino. Quando as coisas estão mudando, nós não podemos permanecer os mesmos, nós também devemos mudar. O que não muda é aquele desejo de ter a união com Deus. Esse sentimento permanece para sempre.*

O fundamento dessa passagem se encontra na compreensão de Romano de que Deus está em todos os lugares e está acima de todas as religiões. Antigamente as *devadasis* dançavam nos templos, somente para suas respectivas deidades com amor e dedicação. Romano afirma que *devemos levar essa relação das devadasis para fora do âmbito sagrado e mostrar ao público a possibilidade de se manter essa relação de amor e devoção, na sociedade.* O rompimento desta tradição representou para Romano um grande desafio uma vez que, segundo ela, que no templo a dedicação era mais fácil pois a pessoa se encontrava afastada da sociedade, mas os dançarinos de hoje se encontram inseridos no contexto social devido suas preocupações cotidianas.

Traçando um paralelo entre essas duas bailarinas brasileiras, percebe-se que ambas eram de balé clássico e estavam decepcionadas com essa dança. Assim foram para a Índia em busca de algo mais. Duarte foi sozinha, arriscou sem saber a língua, ingressou numa academia de dança fazendo parte de um grupo composto de meninas indianas. Enquanto que Romano, movida pela arte deixa seus filhos, acompanha a bailarina indiana e permanece em sua família recebendo uma atenção especial e familiar. A primeira se formou, entre as outras indianas, numa academia, *Nrityagram*, com a lógica da competição, a última ficou com a mestra aprendendo a tradição familiar.

No Brasil, Duarte busca através de suas apresentações, seu lugar como primeira e legítima transmissora da tradição de dança *Odissi*; Romano, por sua vez, se considera como continuadora da tradição familiar de sua mestra (mestre-discípulo).

Depois da descrição do universo desses bailarinos e conhecendo os meios pelo qual cada grupo atuou ou atua na dança, é fácil notar as mudanças ocorridas nessa passagem do templo — corte e teatro. Esta descrição também ajudaria a compreender as semelhanças e diferenças que caracterizam esses grupos.

Encontramos os grupos diferentes realizando as trajetórias semelhantes de buscar seu lugar na sociedade como percebemos na análise dos três autores: Rodolfo Vilhena, Loïc Wacquant e Jane Russo.

Rudolfo Vilhena em sua obra *O mundo de Astrologia*, afirma que *os praticantes de astrologia compõem uma vasta rede, (...) também muito heterogênea, apresentando diversas maneiras e graus de inserção*,<sup>21</sup> uma vez que esses praticantes provêm de diversas realidades sociais, culturais e religiosas e convergem para a Astrologia. A trajetória dos praticantes reflete a organização particular deles que pressupõe a existência de um campo de possibilidades onde é valorizada a subjetividade e projetos individualizadores.

Loïc Wacquant desenvolve a trajetória dos pugilistas negros de um bairro dos negros (Woodlawn) de Chicago para um *gym* que é *o termo consagrado a uma instituição complexa e polissêmica sobrecarregada de funções e de representações... À maneira de um santuário ele oferece um espaço protegido, fechado, reservado, onde é possível, entre seus membros, subtrair-se das misérias costumeiras de uma existência muito vulgar e dos azares que a cultura e a economia da rua preservam para os jovens nascidos e encerrados nesse espaço ultrajado e abandonado de todos...*<sup>22</sup>

Elaborando a realidade de miséria, desemprego, pobreza e violência do bairro o autor percebe que, o *gym* oferece certa tranqüilidade, tornando-se uma escola de moralidade, sendo *uma máquina de fabricar o espírito de disciplina, a ligação com o grupo, o respeito ao outro, assim como a si mesmo*.<sup>23</sup> Deixando sua realidade sofrida, os rapazes de 16 a 18 anos de idade, entram para academia. A sala de treino de boxe está situada no fundo do *gym*, onde todos os equipamentos desse esporte estão presentes. As paredes estão cheias de fotos de grandes pugilistas como Mike Tyson, Mohammad Ali, etc, o que de certo modo traz a inspiração e motivação aos praticantes. Com esse espírito surge outra trajetória, a de chegar *ao ringue*. Assim Wacquant faz a análise da trajetória dos pugilistas da rua ao *gym* e de *gym* ao ringue.

Com esses três autores aprofundaremos a trajetória dos terapeutas elaborada por Jane Russo, pois nela encontram-se maiores semelhanças com a trajetória dos bailarinos da *Bharata Natyam*. Jane Russo, em sua análise dos Terapeutas Corporais,

21 Cf. R. VILHENA, *O Mundo da Astrologia: Estudo Antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 121.

22 Cf. L. WACQUANT, *Corpo e Alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. São Paulo, Relume Dumará, 2002, p. 31-32.

23 Idem, p. 32.

24 Cf. J. RUSSO, *O Corpo Contra a Palavra: As terapias corporais no campo psicológico dos anos 80*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993, p. 167.

aponta que *o grupo é constituído de uma experiência básica comum a um conjunto de pessoas: uma escolha profissional pioneira e pouco usual, que acabou por aproximá-las em determinada época da vida, mesmo que tenha sido para afastá-las mais tarde.*<sup>24</sup>

Segundo Russo, a trajetória dos terapeutas é sustentada por três características: A trajetória como inclinação; Mobilidade e escolha profissional; e, a Via marginal.

A primeira, a trajetória como inclinação, chama atenção para a mobilidade geográfica e social com as famílias de origem, onde os terapeutas deixam suas cidades pequenas, de interior, que não oferecem nenhuma perspectiva de melhoria para o futuro. Trata-se de migração: do interior para a capital, da periferia para o centro.

A segunda que chama a atenção no grupo é a busca do *status* que consegue incorporar o curso de psicanálise como estilo de vida. Essa característica está embasada na hipótese da *crença na escolaridade como forma de ascensão social que aparece nesse universo de camadas médias inferiores, portanto, como o que propulsiona a mudança, sendo acalentada e incentivada pela família de origem.*<sup>25</sup> Esse afastamento inicialmente físico depois social e cultural não é dado pela ruptura mas através do seguimento de uma inclinação familiar, pois o incentivo à conquista material é dado pelo seus familiares.

25 Idem, p. 174.

A terceira, a via marginal, enfoca a invenção de uma ocupação através de um curso superior, criando as regras de acesso à mesma. Todos os terapeutas fazem o curso superior através de muita batalha, sem apoio financeiro da família, lidando com variadas ocupações paralelas. Para seguir essa inclinação: *um afastamento que não é consequência de sua trajetória, mas é a própria trajetória. São sujeitos cujo destino, cuja inclinação, é tornar-se diferente do que deveriam ser.*<sup>26</sup>

26 Idem, p. 182.

O tornar-se diferente, ou ser terapeuta, significa o distanciamento das orientações conhecidas e adotar as novas orientações que conduz a pessoa a certa marginalidade, quer dizer viver nas margens. Marginal pelas práticas não oficiais ou institucionalizadas; fora dos currículos das universidades, chamado algo como alternativo e, também marginal pela ideologia libertária da repressão social que a sociedade impõe sobre o indivíduo.

O tornar-se diferente está embasado em duas noções: a primeira é em relação a sociedade, que oprime e impede o desenvolvimento natural do indivíduo, assim fazendo-o doente; a segunda, é a convicção na possibilidade de retornar ao cerne biológico *que o homem possa retornar ao que ele é naturalmente*<sup>27</sup> apontando a uma forma natural do ser no homem buscando a unidade entre corpo e mente. Assim verificam-se as oposições: indivíduo/sociedade e natural/social.

27 Idem, p. 187.

A autora conclui o texto afirmando que a mobilidade social pode seguir direções, ritmos e inclinações diferenciados. *A partir de sua experiência de se fazer às margens das instituições estabelecidas, denuncia a hipocrisia e a corrupção moral dessas instituições que tiveram que ser margeadas, contornadas, no processo de ascensão social a partir de uma batalha absolutamente individual. A via alternativa é o caminho da auto-fabricação, do fazer-se a si mesmo.*<sup>28</sup>

28 Idem, p. 202.

No caso dos bailarinos de *Bharata Natyam*, entre os pioneiros, Meenakshisundaram Pillai e Balasaraswati encontravam-se numa posição elevada, tanto em relação a sua casta quanto a sua legitimidade como transmissores da tradição. Como os predecessores desses eram apoiados pela corte, mais tarde suas famílias incorporaram a tradição, assim a dança tornou-se a profissão familiar. A trajetória desses dois, no universo da dança, é marcada pela fidelidade e dedicação a esta tradição.

Mas no caso de outros dois pioneiros, Rukmini Devi e Ram Gopal a trajetória reflete certa diferenciação, pois estes se apóiam em sua posição hierárquica de pertencer a uma casta alta. Não tendo a legitimação de transmissores da dança, buscam pelo talento e criatividade. Encontra-se neles certa mobilidade, que não é geográfica, social e cultural, mas estrutural.

Entre os *emergentes*, encontram-se trajetórias diversificadas sendo que todas são mulheres jovens e de castas diferentes. No caso destes, a trajetória marcada pela mobilidade geográfica, estrutural e também pela criatividade em busca de seu lugar de destaque. Por exemplo: A trajetória de duas emergentes, Veena e Dhanya é marcada pela deslocação geográfica da família, do interior de um estado para uma grande cidade de outro estado.

Por outro lado Kalyani Khatu e Sandha Kiran realizam uma mobilidade da periferia para o centro e da casta inferior ao universo da dança. Kalyani Khatu tenta elevar o seu *status* a partir do vínculo como professora, a academia famosa conhecida *Gyan Ashram*, situada no centro da cidade e Mumbai, ainda que esteja morando com sua família em bairro relativamente afastado do centro. A academia de Sandha Kiran se encontra no bairro nobre da cidade de Bangalore, encontrando a possibilidade de elevação de seu *status*, ao ensinar dança as filhas de famílias financeiramente estáveis.

Entre os *intrusos*, a trajetória dos leigos é dolorosa, como no caso de Anthony Raj e Jane Rodricks. Anthony Raj consciente de sua inferioridade estrutural, (casta inferior) procurou o meio da dança para a ascensão estrutural. Nessa busca sofre rejeição e humilhação, ainda assim se forma em sua cidade natal. Não encontrando seu lugar, migra para a cidade maior, Bangalore. Sua trajetória acaba sendo a do abandono da pró-

pria carreira profissional como dançarino devido às discriminações raciais e preferência aos dançarinos de castas altas por parte dos mestres. Outra leiga, Jane Rodricks, depois da decepção inicial, consegue abrir sua própria academia, porém, nessa trajetória ela perde a qualidade de dançarina atuando somente como professora de dança.

Entre os *intrusos*, os religiosos são bem sucedidos, pois receberam o apoio de suas Ordens religiosas. A trajetória de Barboza por exemplo, marca uma mobilidade tanto geográfica como estrutural e, além disso, soube vincular-se às academias mais conhecidas de mestres hindus famosos. Sendo católico, utilizou os temas católicos em seu repertório, que era novidade da época. Dessa forma ele conseguiu receber o apoio tanto dos hindus como dos católicos. O vínculo com as academias conhecidas e mestres famosos foi uma forma de fazer-se conhecido no mundo dos hindus. A sua estratégia em utilizar os temas católicos nas coreografias teve intuito de ser aceito pelos católicos. Esse vínculo facilitou Barboza colocar-se entre os mais conhecidos na Índia e no exterior.

É bom lembrar que na trajetória dos *intrusos*, principalmente de Barboza, surge uma mudança radical dentro do universo da *Bharata Natyam*. Com estes se realiza uma passagem da dança de uma *visão cíclica* para uma *visão linear*, do hinduísmo para o catolicismo. Ou, em outras palavras, os dançarinos intrusos passam de uma visão linear para a visão cíclica, e essa entrada possibilitou posteriormente a improvisação dos temas no repertório da dança.

A trajetória de duas *estrangeiras* é marcada pela busca espiritual, onde se realiza o deslocamento geográfico, cultural e lingüístico. No caso dos estrangeiros, o deslocamento não acontece do interior para a cidade ou da periferia para o centro, mas do Ocidente para o Oriente, do Brasil para a Índia. Duarte consegue entrar na academia Nrityagram e estudou como qualquer outra indiana. Enquanto Romano permanece na casa de sua professora, se torna quase um membro de sua família.

Desde Pillai até Romano a dança passou por muitas mudanças. Na época do Meenakshisundaram Pillai a dança era somente a dos legitimados e era uma profissão somente da família e com a abertura dada por Rukmini Devi, outros também tiveram oportunidade para o aprendizado. Assim a dança se torna um lugar onde pessoas de todas as castas, religiões e estrangeiros encontram seu lugar de expressão. Percebe-se o movimento geográfico, cultural e social dos emergentes, os intrusos e os estrangeiros, enquanto buscam a dança. Ao mesmo tempo encontra-se uma mobilidade inversa da dança movendo-se da casta alta para outras castas, depois para outras religiões e

Existe uma discussão nesse sentido elaborada por Colin Campbell (1997), em seu artigo *A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio*, enfocando os conceitos centrais como *teodicéia* e individualismo. Sua tese da *orientalização* centra-se em torno da afirmação de que houve uma transformação fundamental na relação entre as visões do mundo do Oriente e do Ocidente.<sup>31</sup> Ele vê o processo de *orientalização* não somente através dos produtos orientais, mercadorias, tais como temperos, seda, práticas de *yoga* ou acupuntura, ou mesmo o sistema religioso do hinduísmo ou do budismo, mas também ao referir-se ao processo pelo qual a concepção de divino tradicionalmente ocidental e suas relações com a humanidade e o mundo é substituída por aquela que tem predominado por longo tempo no Oriente.<sup>32</sup>

A diferença entre o pensamento ocidental e oriental encontra-se em pressuposições básicas e comuns ao Budismo, Hinduísmo, Taoísmo e Confucionismo identificando-os como orientais; religiões judaico-cristãs, influenciadas pelo pensamento grego são identificados como ocidentais. A característica mais importante do pensamento oriental é seu *monismo* em contraste com o *dualismo* do ocidental.

O autor também considera a questão da ocidentalização do Oriente que, em primeiro lugar, aconteceu através de conquistas e exploração colonial; em seguida, através de controle industrial e recentemente através da hegemonia cultural, na qual as imagens e idéias do Ocidente são fornecidas pela mídia. Encontram-se assim evidências, na sociedade indiana, desse processo de ocidentalização em diversas áreas. Limitaremos o âmbito da ocidentalização somente aos dançarinos.

Esse processo é percebido na dança *Bharata Natyam*, entre os *pioneiros*, *emergentes*, *intrusos* e os *estrangeiros*, através da ocidentalização do Oriente bem como na *orientalização* do Ocidente. Entre os *pioneiros* percebe-se que o trabalho deles era referendar o *status*, sendo que todos eles eram de casta alta; assim sendo, eram os portadores legítimos da tradição. Três deles viajaram ao Ocidente fazendo suas apresentações (Balasaraswati, Rukmini Devi e Ram Gopal). Apesar de serem legítimos portadores da tradição os três buscaram isto através de diversas formas, por exemplo, Ram Gopal vivendo em Londres, Rukmini Devi casando com estrangeiro e Balasaraswati realizando suas apresentações predominantemente nos EUA.<sup>33</sup>

Os *emergentes* e os *intrusos*, encontram-se numa época muito diferente depois da década de 1980. Milhares de dançarinos se formaram em diversas academias, alguns deles investiram somente na dança sem pensar no emprego paralelo, como no caso de Jane Rodricks. Os melhores dançarinos são escolhidos pelas

31 Cf. CAMPBELL, A Orientalização do Ocidente: Reflexões sobre uma nova Teodicéia para um novo milênio. *RELIGIÃO E SOCIEDADE*, 1997, 18, p. 18.

32 Idem, p. 7.

33 A busca do ocidente aconteceu em primeiro lugar na família, onde Rukmini Devi casou com um estangeiro (Dr. Arundale); Ram Gopal viveu mais em Londres do que propriamente na Índia; Balasaraswati viajou constantemente aos Estados Unidos, pois sua filha casou com um Americano e mora lá.

34 A emigração dos indianos para o Ocidente ocorreu em três etapas diferentes: a primeira após a independência (1947-60); a segunda na década de 1960 e começo de 70; a última, na década de 1980. Alguns deles emigraram com suas famílias; outros, individualmente, pode-se chamar de emigração dos 'cérebros'. Cf.: "Facts about India". Índia, National Book Trust, 1967; "India: A general Survey". Índia, National Book Trust, 1969; G. Shah, *Glory of Indian Culture*. Índia, National Book Trust, 2000.

35 Esse conceito subdivide-se em *Varna*, que remete à idéia geral e ao sistema das castas e *ashrama* que é o sistema social e familiar que guia o indivíduo a evoluir gradativamente de um estado para o outro. O *dharma*, interpretado como religião, Ética, Verdade, estilo de vida, Dever ou Lei Universal, é procurado por todos. A vivência adequada do *dharma* liberta o indivíduo do sistema do *varna*, ao sair da casta para a não-casta; o sentido do *ashrama*, eleva-o da ilusão e ignorância para a perfeição ou iluminação. A finalidade é libertar-se tanto da hierarquia social como da imperfeição individual. Através do repertório ritualístico da dança, o dançarino apresenta sua vivência do *dharma* e, por conseguinte, sua passagem de um estado para o outro. Assim, o dançarino se torna um ponto de referência para toda sociedade hindu, onde as pessoas procuram viver esse *dharma* em suas vidas e procuram passar de um estado para o outro.

academias para as representá-las nos festivais de dança. Muitos dançarinos procuram fazer a carreira de sucesso, outros buscam a sobrevivência através dela. Até meados de século XX, a dança apenas permaneceu como *tradição familiar*, que mais tarde perde este valor e se transforma em um lugar de competição entre os dançarinos de melhor atuação na Índia contemporânea. Até mesmo os dançarinos de casta alta têm que procurar o seu lugar competindo com dançarinos de outras castas e religiões. A hegemonia que os seus antecessores detinham sobre a dança como *tradição familiar* não os legitima doravante.

Nesse contexto, para colocar-se no melhor lugar e tornar-se famoso, utiliza-se a lógica do mercado, da competição, oriundo do Ocidente, onde a individualidade recebe suma importância. Através da observação dos bailarinos percebe-se que a secularização do Oriente, instigada pela mídia ocidental, objetos luxuosos ocidentais, como veículos, filmes, músicas e a comida. Pela influências dessas correntes, os bailarinos se preocupam mais com suas realizações pessoais do que propriamente a tradição expressa.<sup>34</sup>

A abertura de *Bharata Natyam* para as outras castas, começa a questionar a própria hierarquia da sociedade hinduísta baseada no sistemas de *Varna*, *Asharam* e *Dharma*.<sup>35</sup> Essa abertura é aproveitada pelas castas inferiores e não-hindus, buscando na dança sua auto-afirmação e reconhecimento. Até então o sagrado era restrito somente as castas altas como *tradição familiar*, passa a ser a tradição de todos. A tradição familiar recebe a *ressignificação* como tradição indiana, onde os dançarinos, assumindo a identidade indiana, se tornam portadores legítimos da tradição. Inclusive as dançarinas brasileiras assumem as características indianas nas suas apresentações, sendo um exemplo mais claro dessa passagem tanto da ocidentalização do Oriente como orientalização do Ocidente.